NORBA-ARTE, ISSN 0213-2214, vol. XXX (2010) / 153-172

SOBRE EL FOTOMONTAJE DADÁ*

Natalia BRAVO RUIZ

Resumen

Acercamiento teórico a las especificidades del fotomontaje dadá practicado por John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch entre 1918 y 1922: fragmentación, desorden y confusión, simultaneidad, etcétera.

Palabras clave: Fotomontaje, Dadá, Vanguardia.

Abstract

A theoretical approach to the specific characteristics of Dada Photomontage in the art works by John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann and Hannah Höch between 1918 and 1922: fragmentation, disorder and confusion, simultaneity, etc.

Keywords: Photomontage, Dada, Avantgarde.

1. Fragmentar con tijeras (especificidades del «foto-encolado-montaje»)

Como es bien conocido, el término «fotomontaje» lo inventaron los dadaístas del club berlinés John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch para dar nombre a su práctica, desarrollada aproximadamente entre 1918 y 1922, de *hacer «cuadros» enteramente compuestos de fotos recortadas*[1], es decir, al procedimiento consistente en ensamblar o montar en una única imagen recortes de fotografías, casi siempre combinados con elementos tipográficos, procedentes de revistas, periódicos, etc., mediante encolado y pegado (Figs. 1, 3, 4, 5 y 6). Huelga decir que la acepción estrictamente técnica del fotomontaje (sólo imágenes monta-

* Este artículo estructurado en tres partes se completa con una cuarta (*La reproducción paródica: de la Gioconda con bigotes al «Picasso corregido»*) que atiende a otra de las especificidades del fotomontaje dadá: la utilización de la fotografía como imagen *ready-made*. Por motivos de formato, no la hemos incluido aquí.

[1] HAUSMANN, R., *Courrier Dada,* Nouvelle edition augmentée, établie et annotée par Marc Dachy, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 42.

das en el cuarto oscuro) propuesta por William Rubin[2] en 1968 fue superada por una comprensión más amplia del mismo como categoría estética. Desde el estudio pionero de Dawn Ades[3] en 1976 hasta hoy los especialistas suelen usar indistintamente los términos *fotocollage* o fotomontaje para hablar de la práctica vanguardista de cortar y pegar fotos iniciada por los dadaístas.

Por otro lado, el montaje fotográfico no era ninguna novedad en 1918. Hacia mediados del siglo XIX existía la técnica de la «impresión combinada» o ensamblaje de negativos en una misma superficie así como la costumbre popular de combinar, recortar y pegar diversas fotos a modo de *collage*. No es casual que tanto Hausmann como Höch al rememorar la invención del fotomontaje en el contexto dadaísta destaquen la inspiración en prácticas populares concretas: una litografía militar vista en la isla de Usedom[4], el mestizaje fotográfico entre un paisaje pintoresco y un grupo familiar u otros montajes de broma para postales[5]. Desde esta perspectiva, urge saber entonces cuál es la aportación histórica del fotomontaje dadá. Reproducimos a continuación una argumentación teórica de 1928 debida al artista constructivista húngaro Moholy-Nagy que responde con mucha lucidez a esta pregunta que nos hacemos:

> Los orígenes del fotomontaje –de la fotoplástica– se remontan a un procedimiento ingenuo, y sin embargo muy hábil, utilizado por los fotógrafos del pasado, y consistente en la composición de una imagen nueva a partir de fragmentos diversos. Si, por ejemplo, recibían el encargo de elaborar una imagen de un grupo de personas que por algún motivo no habían podido fotografiarse todas juntas, sino tan sólo de manera individual, copiaban o pegaban las imágenes independientes en un fondo común –la mayoría de las veces con decorados–, de manera que no se pudiera percibir que el grupo estaba formado por imágenes aisladas. Así surgió el primer fotomontaje.
>
> Los dadaístas ampliaron el sentido del fotomontaje –en parte con el fin de escandalizar, en parte como protesta, y en parte para crear poemas ópticos– al unir y pegar trozos de fotografías diversas. Los fragmentos de imágenes acoplados de esta manera producían con frecuencia un sentido difícil de desentrañar que, no obstante, podía ejercer un efecto subversivo. Estas imágenes estaban lejos de querer sugerir una ilusión de realidad; por el contrario, mostraban con crudeza sus procesos de elaboración, las roturas de las fotos individuales, el corte burdo de las tijeras[6].

Sin duda, Moholy-Nagy es pionero en distinguir conceptualmente el uso histórico de la técnica del fotomontaje antes y después de dadá, es decir, en detectar el cambio de paradigma propulsado por la necesidad de ruptura con el pasado de las

[2] RUBIN, W., *Dada, Surrealism and their Heritage*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968.

[3] ADES, D., *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

[4] HAUSMANN, R., *op. cit.,* p. 42.

[5] HÖCH, H., «Fotomontage», *Stredisko: literárni mesícnik* 4, n.º 1, Brno, 1934. En *Hannah Höch. Eine Lebenscollage,* edición de archivo, II, vol. 2, 1921-1945, Berlín, Berlinische Galerie, 1989, pp. 504-505.

[6] MOHOLY-NAGY, L., «Fotografie ist Lichtgestaltung», *Bauhaus,* Dessau, n.º 1, enero 1928, pp. 2-9. Cito en castellano por MOHOLY-NAGY, L., *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 148-149.

prácticas vanguardistas. Y es que el montaje de fotos dadaísta, en el que las conexiones con el principio *collage* son fundamentales, en ningún momento quiere respetar –al contrario, quiere destruir por necesidad histórica– la sintaxis *continua*, analógica, característica de la fotografía combinada decimonónica, su inmediata predecesora; de ahí, la obsesión por enfatizar el fragmento, la discontinuidad, el corte fotográfico. No se trata aquí de restablecer las convenciones espacio-temporales fotográficas, sino de hacer explícito el espacio-tiempo escindido y multiplicado del montaje. De otro lado, el ensamblaje de fotos dadaísta no quiere preservar la especificidad de lo fotográfico como sí parecen hacerlo otras concepciones del fotomontaje, en realidad, lo que pretende es disolver la frontera entre los géneros pues, en parte, participa de la fotografía, de la pintura, del cine, de la literatura, de la tipografía, etc. (en este aspecto resulta premonitoriamente posmoderno, si es que queremos considerar la «confusión de géneros» como un rasgo «propio» de la posmodernidad).

Con gran efectividad visual, el fragmento es uno de los rasgos revolucionarios del ensamblaje de fotos dadaísta y marca el cambio de paradigma frente al uso instituido de esta práctica a lo largo del siglo XIX (compárese el abismo cultural entre las Figs. 1 y 2). Asimismo la discontinuidad espacio-temporal materializada por el grupo dadá hacia 1918 o 1919 no hubiera tenido lugar sin los caminos abiertos en las artes plásticas por el «giro lingüístico» producido con el cubismo de Picasso y de Braque y con su concepción del cuadro como *imagen construida*[7]. En consecuencia, la fragmentación es un procedimiento básico del fotomontaje dadaísta heredado de la pintura cubista, de la ruptura radical que ésta supuso con respecto a la tradición del espacio ilusionista desde el Renacimiento. Por tanto, la idea de descomponer, fragmentar, destruir formal y metafóricamente la imagen completa de las cosas que los modelos tradicionales de representación ofrecían de manera intacta, es una de las subversiones del montaje dadá aprendidas del cubismo y también del futurismo.

De la misma forma, el principio del *collage* cubista fue asimilado por los dadaístas pero añadiéndole una novedad importante: la inserción en el «cuadro» de recortes fotográficos, que a su vez el dadá berlinés aprendió de la imágenes populares de montaje procedentes de los álbumes de foto familiares, de tarjetas postales, de recuerdos militares o de anuncios publicitarios. El fotomontaje dadá se resuelve pues como una perfecta simbiosis entre el arte de élite vanguardista y la cultura visual popular. Pero la descripción del *fotocollage* dadaísta quedaría incompleta si, aparte de señalar este uso dominante de material fotográfico, no se insistiese en la presencia de letras, palabras dispersas o fragmentos de textos (Figs. 1, 4 y 6). Como recuerda el pintor, fotomontador y publicista César Domela, los dadaístas *tienen el mérito de haber combinado por primera vez fotografía y tipografía*[8]. Esta

[7] BOZAL, V., «El giro lingüístico», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* vol. II, Madrid, Visor, 1996, pp. 20-25.

[8] DOMELA-NIEUWENHUIS, C., «Fotomontage», *De Reclame*, Amsterdam, mayo de 1931, pp. 211-215. Sigo traducción francesa en *Domela, 65 ans d'abstraction,* Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris-Musée de Grenoble, 1987, pp. 221-229.

inclusión del elemento textual en el «cuadro» tiene sus raíces en la revolución cubista, aunque la fuente más cercana aquí es la propia poesía sonora dadá[9]. El testimonio del dadásofo Hausmann lo hace patente:

> Pero si revolucionarios eran el contenido y el enfoque del fotomontaje, no menos subversiva resultaba la forma, la utilización simultánea de fotografía y texto en una especie de film estático. Los dadaístas habían sido los «inventores» del poema estático, simultáneo y puramente fonético, y no es de extrañar que aplicaran los mismos principios a la representación plástica[10].

En última instancia, la combinación de fotografía y texto procede (como también se deduce de las reflexiones del autor) de la confusión de géneros practicada por los dadaístas. Repetimos: el montaje berlinés se configura como un arte sincrético (fotografía, cine, pintura y poesía se mezclan) frente a los discursos defensores de las autonomías de las artes.

Del *collage* cubista pasamos entonces a la particular concepción del *fotocollage* dadaísta donde el corte de tijeras y el encolado de fotografías hacen absolutamente explícita la idea mecanizada del fragmento. De ahí los términos empleados hacia 1919 y 1920 por sus artífices: «cuadro cola», «construcción metamecánica», «montaje», etc.[11] Para los dadaístas, la incorporación de la fotografía en sus composiciones suponía una superación del procedimiento pictórico del *collage*; los desvinculaba más radicalmente de la práctica manual del pintor y los acercaba a su exaltación de lo mecánico. De nuevo Hausmann recuerda cómo el término fotomontaje aludía a la «aversión» del club berlinés por «representar el papel de artista»: *nos considerábamos como ingenieros (de ahí nuestra preferencia por los monos de trabajo), pretendíamos construir, «montar nuestros trabajos»*[12]. Un testimonio parecido nos ofrece Grosz al dirigirse a Franz Roh en 1929: *[…] Heartfield y yo habíamos realizado interesantes experimentos de foto-encolado-montaje, en ese momento fundamos la empresa Grosz y Heartfield. Yo inventé el nombre 'monteur' para Heartfield, quien siempre iba vestido con un viejo traje azul, y cuya tarea en nuestra aventura común era lo más parecido a montar*[13]. Desde esta perspectiva, hay una sutil diferencia entre los términos *fotocollage* y *foto-encolado-*

9 También la poesía sonora dadá, como ha estudiado Christopher Phillips, recurre a fuentes tanto de la cultura elitista como popular: «La poesía sonora Dadá presenta la misma mezcla de incongruentes fuentes culturales, incluyendo los desinhibidos juegos de palabras de las tradiciones populares y los juegos infantiles; el don religioso de hablar diversas lenguas o glosolalia; ocasionales ejemplos previos de versos disparatados de poetas alemanes como Paul Scheerbart y Christian Morgenstern, y la búsqueda de un lenguaje poético nuevo en los experimentos literarios del Futurismo y el Expresionismo» (PHILLIPS, C., «En la caótica cueva de la boca», en *Raoul Hausmann,* Valencia, I.V.A.M. Centre de Arte Julio González, 1994, p. 80).

10 HAUSMANN, R., «Fotomontage», *A bis Z*, n.º 16, Colonia, mayo de 1931, pp. 61-62. Cito traducción al castellano en *Raoul Hausmann, op. cit.*, p. 256.

11 Véase ADES, D., *op. cit.*, pp. 21 y 23-24.

12 HAUSMANN, R., *Courrier dada, op. cit.,* p. 42.

13 ADES, D., *op. cit.,* p. 19.

montaje; el segundo alude con más precisión que el primero a la práctica dadá de cortar y pegar fotos (al desaparecer la palabra *collage,* se elimina su equivalencia con el *collage* cubista y al añadir la palabra *montaje,* se subraya su filiación con la máquina).

Sin duda, el dadásofo ofrece en la práctica ejemplos emblemáticos de este valor de fragmentación, de la imagen literalmente rota en pedazos por el corte mecánico. Es el caso del fotomontaje reproducido en su panfleto *Cine sintético de la pintura* de 1918: un foto-encolado-montaje que se funde con la particular concepción de Hausmann del poema létrico y optofonético ya expresada en su poesía sonora. En él, recorta en tres trozos la fotografía de su rostro, inscribiendo el más expresivo de ellos, su boca abierta gritando, en una «o» tipográfica de efecto visual y «sonoro» (Fig. 3).

Por último, quisiéramos hacer un breve repaso historiográfico por aquellos autores que han señalado esta correspondencia entre la noción de fragmentación y la de montaje en el contexto de las prácticas vanguardistas, se explicite o no el caso del fotomontaje dadá.

En su conocido ensayo *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger reconoce la «fragmentación de la realidad» como eje fundamental del procedimiento del montaje y sitúa a este último en un lugar privilegiado para la comprensión del fenómeno vanguardista: *La obra «montada» da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad*[14]. En realidad, Bürger operaba con una de las ideas de Walter Benjamin sobre la *alegoría* (concepto desarrollado, en parte, en *El origen del drama barroco alemán*): la «fragmentación de la realidad» o «separación de las partes de su contexto» (que atañe al «material»), a su vez, estrechamente relacionada con su noción de *ruina*[15]. Hasta aquí la notable aportación de este crítico y teórico de la literatura interrelacionando los conceptos de vanguardia, montaje y alegoría benjaminiana.

En la práctica, Bürger distingue por géneros entre diferentes tipos de montajes vanguardistas: el montaje cinematográfico, el montaje en la pintura o «cuadro-montaje» que identifica con el *collage* cubista de Picasso y de Braque, el fotomontaje de Heartfield y, por último, dos ejemplos de montaje literario surrealista como *Le Paysan de Paris* de Aragon o *Nadja* de Breton. De todos ellos, el crítico alemán sólo considera adecuados para su teoría de la vanguardia los *collages* cubistas y los ejemplos literarios citados. No es el momento de cuestionar aquí su percepción del montaje cinematográfico, pero sí sus consideraciones sobre el montaje fotográfico; pues viene a decir, con respecto al ejemplo de Heartfield (se refiere sólo a sus obras postdadaístas), que fundamentalmente no interesan porque ocultan («disfrazan») el hecho del montaje. Desde esta perspectiva, el error de Bürger parece doble. Por un lado, los motivos específicos de su descrédito del trabajo del Heartfield

[14] BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia,* Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 136.
[15] BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán,* Madrid, Taurus, 1990.

de los años 30 los hace extensibles a cualquier fotomontaje vanguardista, confundiendo así la parte con un todo que deviene mucho más dinámico y complejo de lo que el autor parece plantearse; por otro –y como consecuencia de lo anterior–, no se percata de la idoneidad de un tipo de fotomontaje, el «foto-encolado-montaje» dadaísta, en el «marco de una teoría de la vanguardia», en principio –y siguiendo su razonamiento–, por su «fragmentación de la realidad», por su ruptura con la «apariencia de realidad», por su destrucción de la «unidad de la obra» o por su carácter «inorgánico».

Con el paso del tiempo otros investigadores han reparado, a diferencia de Bürger, en este valor de fragmentación que representa el fotomontaje dadá. Por ejemplo Benjamin Buchloh, remitiéndose al conocido testimonio donde George Grosz recuerda la invención del fotomontaje (junto a Heartfield y en 1916), se refiere puntualmente a la fragmentación como uno de los métodos de montaje dadaísta: *Grosz cartografía con gran concisión el terreno del montaje y sus métodos alegóricos de apropiación, superposición y fragmentación*[16]. Lo que sí comparten Bürger y Buchloh es el hecho de relacionar la estrategia vanguardista del montaje con la noción benjaminiana de alegoría, algo que resulta sumamente interesante; aunque el primero lo hace basándose en las tesis del *Origen del drama barroco alemán* y el segundo, con un tono mucho más marxista, releyendo los últimos fragmentos escritos por Benjamin sobre los *Pasajes de París* (*Zentralpark*). Más recientemente Laura González ha hecho hincapié en «la escisión de los fragmentos» como modelo de «subversión» nacido en dadá[17] distinguiendo el fotomontaje de la exposición múltiple mediante un curioso razonamiento:

> La sintaxis del fotomontaje se ostenta como algo muy diferente: la información icónica no sólo está fragmentada, sino que se presenta en un espacio *discontinuo* también fragmentado. Las representaciones espaciales no sólo no se sobreponen, sino que se suman. El tiempo –correspondiente a un espacio– también se multiplica: cada fragmento icónico tiene su propio tiempo. […] los fragmentos fotográficos del fotomontaje se muestran inconexos, en un tiempo diacrónico. […] En la multi-exposición, la sintaxis es totalmente fotográfica, mientras que en el fotomontaje se revela una textura fotomecánica[18].

No parece que tengan cabida más matices ni referencias: la fragmentación y la discontinuidad espacial forman parte esencial del fotomontaje dadá. En cambio, la idea de un «tiempo diacrónico» o la supuesta «inconexión» de los fragmentos fotográficos admiten cierta discusión. Más adelante, proponemos otras posibilidades.

16 En todo caso, el objetivo de Buchloh no es el análisis de la práctica dadaísta, que cita como un posible inicio histórico del procedimiento alegórico, sino la posmoderna de finales de los setenta y principios de los ochenta. BUCHLOH, B. H. D., «Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo» (publicado originalmente en *Artforum*, 1982), en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Barcelona, Akal, 2004, p. 87.

17 GONZÁLEZ FLORES, L., *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?,* Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 207-208.

18 *Ibídem,* p. 211.

2. El efecto perturbador: desorden y confusión (del nihilismo dadá)

> Si el movimiento dadaísta equivale a nihilismo, entonces el nihilismo forma parte de la vida, una verdad que, por cierto, confirmaría cualquier catedrático de zoología.
>
> Richard Huelsenbeck, en *Avant Dada* (1920)

> Su empleo del material fotográfico consistía –y en esto fueron los primeros [los dadaístas] en la consecución, a partir de elementos contrapuestos en el espacio, de una nueva unidad que fuera capaz de arrancar al caos de la guerra y la revolución un nuevo reflejo óptico e ideólogico.
>
> Raoul Hausmann, *Fotomontage* (1931)

> A partir de fragmentos de distintas fotografías individuales, los dadaístas intentaron crear una nueva imagen coherente, a pesar de la confusión y el caos planteados.
>
> László Moholy-Nagy, *Fotoplastiche Reklame* (1926)

La puesta en valor de la fragmentación con la consecuente destrucción de la «unidad de la obra» nos conduce a la idea de desorden, posiblemente el juego más perturbador de este conglomerado óptico de aspiraciones babélicas. No por casualidad, Paul Wombell al referirse al fotomontaje de los primeros años del siglo XX lo llama «desorden del archivo», aliándolo al concepto de «compresión» subyacente en todo fotomontaje[19]. Parece obvio que esta amalgama de fragmentos fotográficos y tipográficos es un recurso plástico que los dadaístas utilizan para provocar confusión. Ya los primeros comentaristas del fotomontaje dadá aludían a su morfología destructiva y caótica, a esa especie de aglomeración desordenada que se presta con facilidad al símil de la explosión o del torbellino: *Antes los fotomontajes eran caóticas destrucciones de la forma o apariciones atorbellinadas de conjuntos fragmentados*[20], decía el crítico y teórico del arte alemán Franz Roh, a finales de los años 20. El propio Hausmann utilizaba expresiones análogas al recordarlo como *una explosión de puntos y planos vertiginosamente arremolinados entre sí*[21]. Sin duda, el torbellino resulta un término muy sugerente pues alude no sólo al desorden físico (al remolino), sino también a la idea más abstracta de la coincidencia de muchos sucesos que produce aturdimiento. Nos topamos entonces con la visión simultánea de múltiples fragmentos desordenados en una misma superficie con un intencionado efecto perturbador. La misma desorientación espacial o ingravidez de los fragmentos contribuye a esta especie de vértigo, de aturdimiento perceptivo.

Pero ¿qué implicaciones conceptuales tiene semejante morfología? Moholy-Nagy, en el texto ya citado, le concedía (suponemos que con cierta perplejidad) *una casi*

[19] WOMBELL, P., «Compresión», en *Cortar y pegar*, *Exit,* n.º 35, 2009, p. 144.

[20] ROH, F., «Mecanismo y expresión. Esencia y valor de la fotografía», publicado originalmente en *Foto-auge. 76 fotos der zeit zusammengestellt von Franz Roh und Jan Tschichold,* Stuttgart, 1929. Cito en castellano por FONTCUBERTA, J. (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos,* Barcelona, Blume, 1984, p. 139.

[21] HAUSMANN, R., «Fotomontage», *op. cit.,* p. 258.

carencia de sentido o *un sentido difícil de desentrañar*[22]. Podríamos responder, a través de Hausmann, que se trata de una *metáfora de la confusión y el sinsentido de la realidad*[23]. Pero, qué suponemos que quiere decirnos el dadásofo con pensamientos tan provocativos como éste o como el que sigue:

> Tenemos derecho a cualquier diversión, sea en las palabras, en las formas, en los colores, en los ruidos. Todo esto, sin embargo, es una magnífica locura que nosotros conscientemente amamos y despachamos […], una enorme ironía, como la vida misma; la técnica exacta del absurdo definitivamente admitido como sentido del mundo[24].

Es lugar común concertar la apariencia caótica del fotomontaje con la confusión y el sinsentido que sufría Europa tras el desastre de la I Guerra Mundial. Aunque no rechazamos esta «lectura», nos parece insuficiente. Los dadaístas del Club berlinés no podían realizar este ejercicio de manipulación de imágenes sólo como una ilustración de los males del mundo (de la crisis europea de posguerra, en este caso). Para estos defensores de la libertad y de la acción, ello supondría demasiada pasividad y restricción. Además, al dadaísta le urge la lucha contra lo que entiende como «valores opresores». Detrás de este montaje de «imágenes destrozadas» hay una violencia dirigida[25] que nos habla del *a priori* de destruir la forma y de aniquilar el sentido para cumplir así un objetivo común de dadá: *destrozar el mundo burgués*[26]. Aquí el desorden, como carencia de orden, conllevaría a la destrucción absoluta. Podríamos concluir que el fotomontaje dadá disuelve el sentido común y celebra el sin-sentido con el propósito de generar una «inversión» de los «valores» establecidos. Esta estrategia nihilista ha sido bien atendida por el filósofo alemán Peter Sloterdijk quien nos precisa en qué consiste el «método dadá»:

> Yo lo llamaría el procedimiento de la «negación reflejada». Dicho de otra manera: una técnica de la perturbación del sentido, un procedimiento del *nonsens*. Allí donde aparecen sólidos «valores», significados superiores o sentidos más profundos, el dadá intenta una perturbación del sentido. El dadá suministra una técnica explícita de la desilusión del sentido y con ello se coloca en un espectro más amplio de *cinismos semánticos* con los que la desmitificación del mundo y de la conciencia metafísica llega a un radical estadio final. El dadaísmo y el positivismo lógico son partes de un proceso que quita el suelo a toda creencia en conceptos generales, […]. Ambos

22 MOHOLY-NAGY, L., *op. cit.,* p. 149.

23 El artista se refería exactamente al «nuevo género de la poesía simultánea y bruitista», pero no hay que olvidar que Hausmann define el fotomontaje dadá (en «Fotomontage», *op. cit.*, p. 256) como el equivalente de dicha poesía en la «representación plástica». HAUSMANN, R., «Was will der Dadaismus in Europa», *Prager Tagblatt,* febrero de 1920, p. 3. Cito traducción al castellano en *Raoul Hausmann, op. cit.,* p. 235.

24 HAUSMANN, R., «"Der deutsche Spiesser ärgert sich". Tretet dada bei», *Der Dada,* n.º 2, Berlín, 1919. Cf. BERGIUS, H. y RIHA, K. (eds.), *Dada Berlin, Texte, Manifeste, Aktionen,* Stuttgart, Reclam, 1977.

25 La misma Höch calificaba de «agresivos» los fotomontajes dadaístas de 1919 en HÖCH, H., *op. cit.,* p. 504.

26 HAUSMANN, R., «Was will der Dadaismus in Europa», *op. cit.,* p. 234.

trabajan como la recogida de basuras dentro de la decaída supraestructura ideológica europea[27].

Prosiguiendo con el lado nihilista y destructor de dadá y aunque parezca una obviedad decirlo, hay desorden cuando los elementos de un conjunto se comportan como si no formaran parte del mismo. En un sentido parecido, Fredric Jameson habla de «una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos» al describir la forma «esquizofrénica» (huelga decir que siguiendo a Lacan y pensando en una cultura posmoderna) de coleccionar fragmentos, a modo de «almacén de desperdicios» con los «materiales en bruto dispuestos al azar»[28]. Algo de esto hay también en la táctica del montaje dadá. *Los fragmentos fotográficos del fotomontaje se muestran inconexos, en un tiempo diacrónico* –afirmaba Laura González en el texto antes citado.

Pero podríamos «girar» las cosas diciendo que el efecto perturbador, desestabilizador, del fotomontaje dadá es sólo un juego de perplejidad, de desconcierto, para quien anhela un cierto tipo de orden, estabilidad, totalidad, clasicismo… En cambio el montador dadaísta, quien ya no siente esta nostalgia por el orden ni se conforma con él, piensa que cualquier representación de un «orden simplificado» del mundo (en el caso de las artes visuales, la que nos ofrece la tradición prácticamente desde el Renacimiento hasta el cubismo) ya no es operativa para expresar la complejidad de dicho mundo.

Los juegos de dadá se complican más de lo que hemos visto hasta ahora: si dadá está en contra de los «valores» es porque también tiene conciencia del relativismo de los valores y asume la movilidad, el constante devenir de todas las cosas, como el único compromiso epistemológico para afrontar la vida. Como proclama Hausmann, el dadaísta *no se desespera porque el sentido de los valores cambie de un segundo para otro*[29]. Y ese «no desesperarse» supone ya admitir el riesgo del desorden sin dejarse arrastrar por él. Dicho de otra manera, el desorden de dadá implica tanto la aceptación valiente de la movilidad y del cambio como la superación del miedo producido por lo confuso. Si habíamos reparado en el lado negador

27 SLOTERDIJK, P., *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 570-571 (el texto original en alemán se publicó en 1983). Aunque el filósofo señala el doble rostro «quínico» y «cínico» de dadá anunciando que «estos dos aspectos no son nada fáciles de separar», parece preferir alertarnos de las peores consecuencias del «método». Desde esta perspectiva, dadá practicaría, según su pensar, una «semántica cínica» (o «antisemántica»), un «rebelarse contra el sentido», un manifiesto «asco» y «desprecio del sentido», y, por lo tanto, una «anticosmología» cuya salida, en el mejor de los casos, sería la tendencia autodestructiva-suicida (Walter Serner), y en el peor, una «cultura del odio», una «moderna conciencia infeliz» que podría desembocar en el «fenómeno fascista» –aclara el autor– «en la medida en que es nihilismo militante». Ésta es, en síntesis, su instrucción sobre lo que viene a denominar «caotología dadaísta» en el contexto de los «cinismos semánticos».

28 JAMESON, F., «La ruptura de la cadena significante», en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Barcelona, Paidós, 1991, pp. 61-66 y 72-74 (el texto original en inglés se publicó en 1984).

29 HAUSMANN, R., «Dada ist mehr als Dada», *De Stijl,* año 4, n.º 3, Leiden, marzo de 1921, pp. 40-47. Cito traducción al castellano en *Raoul Hausmann, op. cit.*, p. 242.

o destructor del desorden, ahora lo miramos como portador de una infinidad de posibles; el desorden se convierte así en un modo de liberación.

Desde ese hilo tenso del pensamiento que es capaz de conjugar las contradicciones, el dadaísta (Huelsenbeck en este caso) nos asegura: *Dadá es la falta de relación con todas las cosas y tiene, por consiguiente, capacidad de establecer relación con todas*[30]. El fotomontaje dadá también asume esta difícil (que no imposible) tarea: la destrucción del lenguaje (de imágenes y de palabras) abre las puertas a las posibilidades infinitas del lenguaje. Y aquí podríamos hacer alusión al «ajuste de fragmentos» (que atañe a la «constitución de la obra»), como otra de las ideas benjaminianas sobre la alegoría, y añadir –siguiendo las tesis de Bürger– que ello supone admitir una «unidad precaria» (en lugar de un caos) o una *conexión contradictoria de partes heterogéneas*[31] (en vez de la forma «esquizofrénica» de acumular fragmentos «inconexos» a modo de «basura»). Ahora es el momento de releer las tres citas que abrían este epígrafe.

¿Es el nihilismo un aspecto fundamental de dadá? Por supuesto que sí; pero también lo es su relativismo, su vitalismo, su anarquismo… y, sobre todo, su esfuerzo por encarar la complejidad atendiendo, a la vez, a los dos extremos posibles de las cosas. Esto último lo concierta con la sabiduría china, aunque para Confucio seguramente dadá rugiría demasiado.

3. Acontecer sincrónico (del desorden a la complejidad)

Por su condición dinámica (explosión a modo de torbellino), el fotomontaje dadaísta rehúye la inmovilidad característica del instante fotográfico o del ilusionismo pictórico (lo mismo da) y, en vez de fijar o representar un único y singular fragmento de espacio-tiempo, aspira a representar el acontecer; no algo dado y acabado, sino lo que fluye, las cosas en su devenir: *porque lo temporal* –señala Hausmann– *acaece como suceder*[32]. Insertado en el contexto de una estética de la movilidad se abre, como la vida, hacia lo imprevisto.

De otra parte, sólo podemos atribuir un «tiempo diacrónico» al montaje dadá, si lo miramos como esa «forma esquizofrénica» antes referida, es decir, si lo interpretamos como una desconexión, como una mera yuxtaposición de elementos aislados unos de otros. Pero lo que suscribe el Club dadá berlinés, en un marco estético amplio que abarcaría la pintura, la escultura, el *collage*, el montaje de fotos o la poesía, no es tanto la incoherencia entre cosas diferentes como la coexistencia entre ellas. Las «imágenes destrozadas» del fotomontaje se ofrecen entonces como

[30] HUELSENBECK, R., «Introducción al Almanaque dadá», en Huelsenbeck (ed.), *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zemtralamtes der deustchen Dada-Bewegung. Huit photographies, Berlín, Erich Reiss, 1920. Cito traducción al castellano *Almanaque Dada,* Madrid, Tecnos, 1992, p. 4.

[31] BÜRGER, P., *op. cit.,* pp. 148-149.

[32] HAUSMANN, R., «Die Kunst und die Zeit», *N.G.,* n.º 1, Hannover, mayo de 1921, pp. 3-5. Cito traducción al castellano en *Raoul Hausmann, op. cit.,* p. 245.

acontecer de cosas que irrumpen todas a la vez, pues lo que tenemos es un encuentro de fragmentos de espacios y de tiempos diferentes bajo una misma superficie. Y aquí no cabe más que hablar de la experiencia de un «tiempo sincrónico». Sobre este modo temporal de la simultaneidad, resultan muy esclarecedoras las palabras de Huelsenbeck en relación a la poesía dadá:

> La simultaneidad (en el sentido literario por primera vez utilizado por Marinetti) es una abstracción, un término para el sincronismo de diferentes acontecimientos. Presupone una mayor sensibilidad para la sucesión temporal de las cosas, gira el suceder del a = b = c = d en un a-b-c-d, trata de transformar el problema del oído en un problema facial. La simultaneidad está en contra de lo devenido y a favor del devenir. Por ejemplo, mientras me doy cuenta de forma sucesiva de haber abofeteado ayer a una anciana y de haberme lavado las manos hace media hora; el grito del freno del tranvía eléctrico y el ruido de la teja que está cayendo del tejado entran simultáneamente en mi oído, y mi ojo (exterior o interior) se levanta para captar un sentido rápido de la vida en la simultaneidad de los acontecimientos. De los acontecimientos de la vida cotidiana que me envuelven simultáneamente –la gran urbe, el circo Dadá, ruidos, gritos, sirenas de vapor, fachadas de casas y olor a asado de ternera– recibo el impulso que me remite y me empuja a la acción directa, al devenir, a la gran x. […] La simultaneidad remite directamente a la vida y está estrechamente relacionada con el problema del bruitismo. […] una «simultaneidad» que se burla de la puesta en fórmulas porque es el símbolo directo del acto, de la acción. Es decir, una poesía simultánea, en definitiva, no significa otra cosa que «Viva la vida»[33].

Esta experiencia urbana de la simultaneidad a través de los sentidos y del recuerdo procede en parte de la singular relectura bergsoniana de los futuristas italianos y, en este sentido, Huelsenbeck resulta muy honesto aludiendo en sus escritos a Marinetti o citando el «tocho teórico» [*sic*], *Pittura e scultura futuriste*, de Umberto Boccioni[34]. Hemos señalado –en el primer epígrafe– la influencia del *collage* cubista sobre el fotomontaje dadá, es justo remarcar ahora la del futurismo. En este camino, otra vez el texto de Moholy-Nagy de 1928 resulta gratamente pionero al emparentar a aquél con la música futurista:

> Estos «fotomontajes» fueron los verdaderos equivalentes plásticos de la música futurista y *bruitista* compuesta a partir de fragmentos de ruidos y de la condensación de elementos múltiples–, como por ejemplo, la excitante experiencia del despertar de una ciudad, u otros fenómenos semejantes[35].

Tanto Huelsenbeck como Hausmann se refieren a esta necesidad de dadá de alcanzar la sincronía o simultaneidad de acontecimientos en las artes teniendo como punto de partida la experiencia «real» del individuo en la vida: *Dadá* –proclama el dadásofo– *es la verdad, la única praxis justificada del hombre real, tal como*

[33] HUELSENBECK, R., *En Avant Dadá. El Club Dadá de Berlín,* Barcelona, Alikornio ediciones, pp. 48-49.

[34] *Ibídem,* p. 30. Sobre Marinetti añadía: «adoptamos gustosamente el concepto de la simultaneidad empleado tantas veces por él».

[35] Ver cita 6.

es hoy día, en constante movimiento a través de la simultaneidad de los acontecimientos, de la publicidad, del mercado, de la sexualidad, de las cosas de la comunidad, de la política, de la economía; sin pensamientos superficiales que no conducen a nada[36]. En este sentido, el fotomontaje dadá se nos brinda como un corte sincrónico de los sucesos de actualidad en respuesta a la nueva cultura de masas de la sociedad industrial capitalista, una especie de parodia (o versión dadá) de la diversidad de temas noticiables de la prensa, semanarios y revistas de la época. Hay muchos ejemplos paradigmáticos en este sentido: por ejemplo, el experimento de foto-encolado-montaje *Germania ohne Hemd* [Alemania sin camisa] de Grosz, publicado en 1919 en *Der Blutige Ernst* (Fig. 4); aunque, entre todos, destacamos *Corte con el cuchillo dadá de cocina a través de la última época de la cultura de barriga cervecera de la Alemania de Weimar* (Fig. 5). Este famoso fotomontaje de Höch nos propone un viaje desacostumbrado «a través de la simultaneidad de los acontecimientos»: sin descuidar la sátira política (la crítica ácida de la artista contra la sociedad y los dirigentes de su país durante la República de Weimar), le toma el pulso a la actualidad con un vertiginoso tropel de cosas (el poder militar, la ciudad, los transportes, los rascacielos, la industria pesada alemana, la máquina, el circo, el líder que aclama, la masa urbana, el baile, la violencia, los cuerpos en forma, el soldado, la mujer moderna, Europa, la velocidad, los políticos, la moda, Einstein, Mynona, Marx, Lenin, miembros del club dadá berlinés, etc. Si el lado político del fotomontaje dadaísta resulta indiscutible, como han insistido en predicar Hausmann[37] o Grosz[38], también tiene interés señalar ese cierto toque ególatra de convertir a dadá en predominante suceso de actualidad: mediante los recortes tipográficos con sus nombres o los fragmentos de fotos con sus rostros vociferantes se hace explícita la autopropaganda del movimiento que quiere triunfar («dada siegt», dice el eslogan repetitivo), más allá de esto, se trata de la pura afirmación vital de unos individuos (o de un grupo) que se sienten partícipes del tiempo que les ha tocado vivir.

Volviendo a la noción de simultaneidad, Hausmann llama al fotomontaje dadá *film estático* definiéndolo por su «utilización simultánea de fotografía y texto»[39] (para el dadásofo también es un modo de simultaneidad la coexistencia entre dos o más artes). Su fotomontaje *Dada-Cino* [Dadá-Cine] de 1920 es un ejemplo significativo al respecto (Fig. 6). En cierta medida, la fórmula de Hausmann *cine sintético de la pintura*[40] es un intento de superación de la simultaneidad pictórica futurista al incorporar la idea de lo cinematográfico. Y este rasgo de distinción

[36] HAUSMANN, R., «Was will der…», *op. cit.,* p. 233.

[37] *El dadaísmo fue un modo de crítica cultural que no retrocedió ante nada y es un hecho probado que gran parte de los primeros fotomontajes hacían mofa despiadada de los acontecimientos políticos de entonces.* HAUSMANN, R., «Fotomontage», *op. cit.,* p. 256.

[38] *Heartfield* –recuerda Grosz– *se propuso convertir en una técnica artística consciente lo que había empezado como una broma política incendiaria.* Citado por RICHTER, H., *Dada. Art and anti-art,* London, Thames and Hudson, 1997, p. 117.

[39] Véase nota 10.

[40] HAUSMANN, R., *Synthetisches Cino der Malerei*, Panfleto, Berlín, 1918.

resulta sumamente interesante, porque Boccioni detestaba toda relación del futurismo con la fotografía o con el cine: «cuando hablamos de movimiento –decía con vehemencia el pintor futurista– no nos guía una preocupación cinematográfica ni una necia competición con la instantánea»[41] (para Boccioni la foto y el cine, a diferencia de la pintura, sólo pueden conformarse con reproducir la realidad).

El valor de la simultaneidad no es un asunto pasajero en el fotomontaje de vanguardia. Pasado el tiempo histórico de dadá, Moholy-Nagy utiliza la misma expresión «simultaneidad de acontecimientos» para hablar del procedimiento «fotoplástico» (su versión constructivista del fotomontaje) y también reconoce a la pintura futurista italiana como el punto de partida. Merece la pena transcribir toda su argumentación:

> El efecto de la fotoplástica se deriva de la penetración y combinación de cosas que son inherentes a la vida pero no siempre visibles, la percepción visual de la simultaneidad de los acontecimientos.
>
> Antes de que los futuristas aparecieran en escena, esta simultaneidad se encontraba presente ya, de un modo especulativo, en nuestras mentes, pero no podía ser aprehendido por los sentidos. Los futuristas trataron este problema no sólo en su música sino también en sus cuadros: *El ruido de la calle penetra en la casa* o *Recuerdo de un baile*, etc. Sin embargo, comparada con la de los fotomontajes, la estructura de los cuadros futuristas todavía no era lo suficientemente dinámica[42].

Por su parte, el artista constructivista ruso Alexander Rodchenko asume el principio de la simultaneidad en su «fotomontaje conglomerado» (como así lo bautizara la artista Varvara Stepanova) de los tiempos de *Pro Eto*[43] teniendo como referentes tanto el futurismo como las teorías sobre el montaje cinematográfico de los realizadores soviéticos. Y en la década de los treinta el crítico húngaro Alfred Durus, admirador incondicional de la obra política de John Heartfield con quien había trabajado para fundar la Asociación Alemana de Artistas Revolucionarios, escribe en *Der Arbeiter-Fotograf* acerca de las cualidades sincrónicas del fotomontaje. Aunque su ilustración es sólo espacial, nos hace recordar el conocido ejemplo de Dziga Vertov en su «cine-ojo»[44]:

> Junto con el desarrollo del transporte en el último siglo, la fotografía ha hecho contribuciones esenciales en la conquista del tiempo y del espacio. Gracias a la foto-

41 BOCCIONI, U., *Estética y arte futuristas (dinamismo plástico),* Barcelona, Quaderns Crema, 2004, p. 97.

42 MOHOLY-NAGY, L., «Fotografie ist…», *op. cit.*, «Lichtgestaltung». Cf. *Laszlo Moholy-Nagy: Fotogramas 1922-1943,* Barcelona, Fundació Antoni Tápies; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 210.

43 Libro de poemas de Vladimir Mayakovski publicado en 1923 e ilustrado con fotomontajes de Rodchenko.

44 *Hoy, en 1923, estás paseando por una calle de Chicago, pero yo te hago saludar al camarada Volodarskii, que está paseando por una calle de Petrogrado en 1918. Y éste te devuelve el saludo… Yo soy el Cine-Ojo. Soy un constructor.* VERTOV, D., «Cine-ojo: Una revolución», *Lef,* n.º 3, abril de 1923 (cf. VERTOV, D., *Cine-Ojo,* Madrid, Fundamentos, 1974).

> grafía podemos experimentar, en su realidad, aspectos de los cinco continentes de la tierra, simultáneamente. Dos fotografías adyacentes –permítanme decir una imagen de los Estados Unidos y otra de Somalia– de inmediato reducen la distancia entre América y África al más breve de los intervalos[45].

La disposición morfológica del fotomontaje como conjunto de elementos diferentes entre sí (una especie de multiplicidad condensada) y la idea de la simultaneidad de los acontecimientos nos conduce (siendo conscientes de lo arriesgado del empeño) a la noción de complejidad. Ésta es definida por Edgar Morin como «un tejido (*complexus:* lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados» que «presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple» y que asume, desde la «apertura epistemológica» de los «sistemas abiertos», «rasgos inquietantes» como la «ambigüedad», la «incertidumbre» o la «contradicción»[46]. El fotomontaje dadá también celebra una unidad de heterogéneos donde tienen cabida las contradicciones, los contrarios, el humor, lo grotesco… Lo grotesco, tan importante en la obra de Hausmann o en la de Höch, opera mediante la incongruencia de lo uno con lo otro, en un juego infinito de intercomunicaciones, de conexiones, de libertades posibles. En el fotomontaje dadaísta los signos se contrastan, se interpenetran, se afectan el uno al otro, modificándose recíprocamente o estableciendo nuevas conexiones porque su sentido último (nos referimos al del montaje) es ser «experiencia de una multiplicidad de relaciones»[47]. Podría decirse que la estructura de funcionamiento del fotomontaje dadá se presta a dar acogida al carácter multidimensional de la realidad. Fijémonos tan sólo en la parte superior izquierda de *Corte con el cuchillo…* (Fig. 5). Sobre la fotografía de la cabeza prominente del físico Albert Einstein, tapando su ojo derecho, aparece el signo matemático del infinito mientras que, en medio de su frente, se suceden las palabras «S. Friedlaender: Der Waghalter der Welt». Hannah Höch, embelesada en 1919 con las tesis sobre la Nada creadora (una especie de unificación de los contrarios o «equilibrio creativo de las polaridades») de su colega Salomo Friedlaender[48], quiere establecer firmes conexiones conceptuales entre la física relativista y la filosofía de su amigo Mynona (pseudónimo de S. F. como escritor de *Grotescos*). Este doble agenciamiento de los proyectos de Einstein (*Fundamentos de la relatividad generalizada* fue publicado en 1916) y de Friedlaender (*Indiferencia creativa* salió a la luz en 1918) por parte de Höch genera una interesante relación transversal entre la física y la filosofía

[45] DURUS (Alfred Kemény), «Fotomontage, Fotogramm», *Der Arbeiter-Fotograf* 5, n.º 7, 1931, pp. 166-168. Cito por PHILLIPS, C., *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940,* New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, pp. 182-185.

[46] MORIN, E., *Introducción al pensamiento complejo,* Barcelona, Gedisa, 1995.

[47] Este anhelo ha sido explicitado por Hausmann en *Synthetisches cino…, op. cit.*

[48] Las teorías filosóficas de Friedlaender influyeron especialmente en Höch, Hausmann y Huelsenbeck. Sobre la influencia de las ideas de Mynona en los fotomontajes de Höch consúltese BURMEISTER, R., «El fiel de las diferencias: Hannah Höch y Salomo Friedlaender / Mynona», en J. Vicente Aliaga *et al.*, *Hannah Höch,* Madrid, Aldeasa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, pp. 75-87.

bajo la teoría común de la relatividad. Con ejemplos como éste comprobamos que los diferentes fragmentos no siempre chocan entre ellos de manera gratuita. En el fotomontaje dadá el juego del azar se combina con la necesidad de significar (y justo en esto consiste su experiencia de la creatividad). Podría decirse que éste es otro modo de operar con la complejidad, combinando orden y desorden, azar y necesidad, disciplina y libertad… Recordemos aquí unas palabras de Höch para comprender tanto su acepción del «fotomontaje libre» como su visión creadora:

> [Fotomontaje libre] Es decir: una forma de arte que se ha desarrollado a partir de la fotografía. La peculiaridad de la fotografía y las posibilidades de tratamiento de la misma han abierto un territorio nuevo e increíblemente fantástico para la persona creativa. Una tierra virgen maravillosa cuyo primer requisito es la carencia de inhibiciones, aunque no de disciplina. Porque también dentro de estas posibilidades recién descubiertas hay leyes de forma y de color que configuran una superficie abierta. Pero siempre que queremos forzar esta «fotomateria» a una creación nueva, tenemos que prepararnos para viajes de exploración, tenemos que empezar sin condiciones previas y sobre todo estar receptivos para los estímulos de lo casual, que aquí, más que en cualquier otro lugar, están continua y profusamente preparados para enriquecer nuestra fantasía[49].

Desde una perspectiva muy distinta el artista soviético Gustav Klucis, abanderado del fotomontaje de agitación y propaganda y cuya ideología marxista le hacía descalificar el fotomontaje dadá por su «procedimiento formal» y por su origen en «la publicidad norteamericana», aún en 1931 dejaba caer entre líneas estos dos aspectos que venimos señalando en relación a la revolución dadá: el modo temporal sincrónico y el abrazo hacia lo complejo. Por ejemplo, Klucis destacaba la «combinación» como el «método del fotomontaje»; lo definía, frente a la fotografía instantánea, como un «arte sintético» o «representador de una serie de momentos en su interdependencia» y aludía a su capacidad de representar «la realidad con su gran multiplicidad de interrelaciones»[50] (la misma aspiración de Hausmann).

Quisiéramos cerrar este texto tratando una última cuestión relacionada con la figura de Hannah Höch. A pesar del rostro agresivo o combativo de la mayoría de los fotomontajes dadaístas, este aspecto es mucho más evidente en los trabajos de foto-encolado-montaje de la empresa Grosz y Heartfield, por ejemplo, que en los de Höch. Tal vez en los primeros tenga un fuerte peso la ideología política comunista y la conciencia revolucionaria –social– del arte, mientras que en ella parece ser mucho más importante la función creativa del arte y la liberación del individuo (autorrealización) –recuérdese la rúbrica anarquista «libertad ilimitada para H.H.» en su fotomontaje *Panorama dadá* de 1919. En los primeros es justo hablar de dadá como una revolución social (externa, pública), mientras que la versión

49 HÖCH, H., «Fotomontage», *op. cit.,* p. 505.

50 KLUCIS, G., «Fotomontaj kan novy vid aguitatsionnogo iskousstva», *Literatura i Iskusstvo. Zhurnal marksistskoi i kritiki i metodologii,* n.º 9-10, Moscú, 1931, pp. 86-95. Cito traducción al castellano en GABNER, H., *Gustav Klucis: Retrospectiva,* Stuttgart, Gerd Hatje, 1991, pp. 312-319.

dadaísta de la segunda se define mejor como una revolución íntima (interior) en la que siempre está presente la alteridad, una alteridad que podríamos llamar cósmica. Años después de la vorágine dadá, la artista expresaba sus inquietudes más hondas:

> Quiero mostrar que lo pequeño puede ser también grande, y lo grande pequeño; sólo cambia el punto de vista desde el que juzgamos y todo concepto pierde su validez. Deseo seguir formulando la advertencia de que, aparte de tu concepción y tu opinión y las mías, existen millones y millones de otros modos de ver legítimos. Preferiría mostrar hoy el mundo como lo ve una abeja, y mañana como lo ve la luna, y luego como pueden verlo muchas otras criaturas, pero soy un ser humano; puedo, en virtud de mi fantasía, ser un puente. Deseo hacer sentir como posible lo que parece imposible. Deseo ayudar a vivir un mundo más rico, para poder estar unidos más benignamente a este mundo que conocemos[51].

¡Qué lejos está el pensamiento de Höch de la parte «cínica» de dadá! Esta artista se mueve sin prejuicios entre los seres y las cosas forjando su personal cosmovisión con las fuerzas atrevidas del subjetivismo, del anarquismo o del relativismo, pero sobre todo con la mejor de sus armas, su total ausencia de «odio». Aquí no encontramos nada de ese nihilismo que algunos han calificado de intransigente y sí mucha «apertura epistemológica», en un sentido solidario y «multidimensional». De todos los miembros del club berlinés Hannah Höch es el que menos ruge, por eso seguramente esta artista nos parece tan sabia.

[51] Cf. VICENTE ALIAGA, J., «La mujer total. Sobre el arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles», *op. cit.,* pp. 15-16. La versión original de este texto de 1929 se publicó en HÖCH, H., *Fotomontagen, Gemälde, Aquarellen,* Colonia, Du Mont Buchverlag, 1980.



FIG. 1. *John Heartfield, Fotomontaje para la portada de* Der Dada*, n.º 3, Berlín, Malik, 1919.*



FIG. 2. *Henry Peach Robinson,* Desapareciendo*, 1858.*



FIG. 3. *Raoul Haussmann,* Cine sintético de la pintura*, Fotomontaje del panfleto, Berlín, 1918.*



FIG. 4. *George Grosz,* Germania ohne Hemd *[Alemania sin camisa], publicado en* Der Blutige Ernst*, n.º 6, Berlín, 1919.*



FIG. 5. *Hannah Höch,* Corte con el cuchillo dadá de cocina a través de la última época de la cultura de barriga cervecera de la Alemania de Weimar, *1919-1920.*

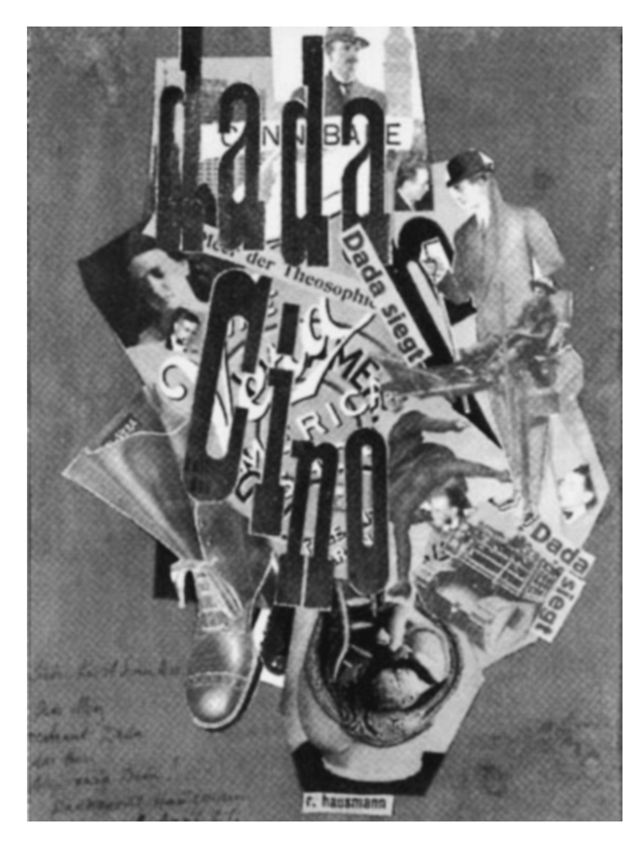


FIG. 6. *Raoul Hausmann,* Dada-Cino *[Dadá-Cine], 1920.*